



erschütternden Vorfall, bei dem Phil Seamen, Drummer des Joe Harriott Quintet zu einem Auftritt wegen seiner Heroin-Sucht zu spät kam, auf die Bühne polterte, während die Band schon spielte, ans Schlagzeug torkelte und sich erst einmal übergab. Seamen starb im Alter von 46 Jahren an der Sucht – nur einer der zahlreichen Toten in einer langen Liste von Drogenopfern, die die britische Szene zu verschmerzen hatte.

Obwohl die Jazzszene weitgehend «farbenblind» war, hatten schwarze Musiker wie Harry Beckett oder Dudu Pukwana, die aus der Karibik oder Südafrika ins Mutterland des «Empire» gekommen waren, im Alltag mit Ressentiments und Rassismus zu kämpfen. Bei der Quartiersuche auf Tour waren Schilder mit der Aufschrift «No Niggers» keine Seltenheit. Auf der anderen Seite war die Jazzwelt selbst nicht ohne diskriminierende Tendenzen. In dieser Männerdomäne hatten Musikerinnen kaum eine Chance. Als Vokalistinnen gerade noch geduldet, war es für Instrumentalistinnen wie die Saxophonistin Kathy Stobart nahezu unmöglich, einen Fuss in die Tür der Männerbastion zu bekommen. Sicher ein Grund, warum Stobarts Name heute vollkommen in Vergessenheit geraten ist.

Heining hat ein umfassend recherchiertes Werk geschrieben, das die Jazzszene auf der Insel in vielfältiger Weise in den Blick nimmt und ihr kulturelles Umfeld detailliert ausleuchtet. Parallel zum Buch ist eine CD erschienen, die an Hand zehn rarer Aufnahmen (von u. a. Mike Taylor, Joe Harriott, John Surman und John Stevens) Heinings Erzählstrang musikalisch illustriert und zeigt, welches hohe künstlerische Niveau die britische Szene damals zur wohl führenden in Europa machte.

Christoph Wagner

Sándor Veress: Complete Music for String Quartet (Streichquartette 1 & 2, Konzert für Streichquartett und Orchester)

Basler Streichquartett, Hungarian Symphony Orchestra, Jan Schultsz (Leitung)
 Toccata Classics TOCC 0062 (1 CD)



Der Komponist und Pianist Sándor Veress, Bern 1975.
 Foto: zVg

Diese CD ist überfällig. Aus unerfindlichen Gründen fristet die Streichquartettmusik von Sándor Veress (1907–1992) ein Schattendasein. Dabei gehören die beiden Streichquartette (von 1931 und 1937) sicher zu den Spitzenleistungen der Gattung, und das Konzert für Streichquartett und Orchester markiert, selbst im Vergleich mit anderen besetzungsähnlichen Stücken, einen singulären Fall. Nicht entlegene, spröde Funde sind dies, sondern verblüffend einleuchtende und, ja: «grosse» Musiken, von denen man sich fragt, warum diese ins Repertoire nicht längst Eingang gefunden haben. Erstmals ist nun eine Einspielung mit dem Basler Streichquartett (Susanne Mathé und Isabelle Ladewig, Violinen, Stella Mahrenholz, Viola, Stéphanie Meyer, Violoncello) zugänglich.

Das erste Quartett ist ganz bewusst eine Eröffnung, nämlich des gültigen Œuvres, der früheren grossen Klavier-

sonate von 1929 zum Trotz. Sehr vieles ist hier schon vorhanden, so vor allem eine Vielfalt an Formen und Tonfällen, die auch eine bruchlose Transition von Traditionsbewusstsein zu einer experimentellen musikalischen Haltung bedeuten. Die drei Sätze beinhalten so etwas wie ein Lebensprogramm von Veress, das um Möglichkeiten von musikalischer Deklamation, etwa hinsichtlich des ungarischen Trauergesangs *Sírató* (der in allen Werken dieser Platte eine Rolle spielt), kreist. Nicht zufällig beschliesst Veress fast sechzig Jahre später sein Werk mit einem Zitat aus diesem Quartett: Wie eine Signatur steht die schüchtern aufstrebende Ganztonfolge vom Schluss des ersten Quartettsatzes am tiefpessimistischen Ende des als Gesamtwerkabrundung (und auch -infragestellung) konzipierten *Orbis tonorum* von 1986 (es kam aber 1990 noch die *Tromboniade*...).

Natürlich steht diese Musik im Kontext anderer ungarischer Quartettmusiken, wie jener von Bartók oder Kodály, Ligeti oder Kurtág. Der ungarische Musikwissenschaftler Péter Laki hat Veress einmal als historischen «missing link» zwischen diesen pontificalen Musikergenerationen bezeichnet – was sicher keine falsche Vereinfachung ist, aber ein wenig von der Eigenständigkeit, Besonderheit Veress' ablenken mag. Der vergleichsweise niedrige Bekanntheitsgrad hängt zusammen mit dem selbstauferlegten eingeschränkten Aktionsradius im Berner Exil (1949–1992) und einer gewissen kommunikativen Zurückhaltung, die sich manchmal auch in der Musik zeigt: Der grosse deklamatorische Solo-Violin-Gestus am Anfang des ersten Quartetts sinkt nach wenigen Takten ab, bis nur eine tiefe Kleinterz stehenbleibt, die immerfort wiederholt wird. Bevor das Quartett eigentlich losgeht, wird musikalische Elaboration demonstrativ zurückgenommen, auf ihren strukturellen Kern reduziert.

Kann auch die «nackte» Struktur eine musikalische Erfahrung sein? Ein besonderer Fall von musikalischer Kommunikation? Es mag so scheinen, jedenfalls zeigt das Basler Streichquartett Empfindlichkeit gerade für die vielen heiklen, fragilen, oder wenigstens rätselhaften Situationen von Veress' Musik, die mit den «süffigen», vollklingenden Passagen stets koexistieren. Die «Grösse» dieser Musik liegt auch und gerade im Ausdruck einer gewissen Skepsis gegenüber den wirkungsmächtigen Musiksprachmitteln, die immer wieder sinnfällig relativiert werden. Im dritten Satz des zweiten Streichquartetts gibt es einen stillen Teil mit einer seltsamen Überschrift: *quasi un recitativo (ma naturalmente non rubato)*, als sei nicht gerade das berühmte «parlando rubato» die Grundeigenschaft der ungarischen Rezitationskunst. Eigentlich ist es nur eine Materialkonstellation (Skalen, Halbtöne und Ganztöne), die hier auf schwankendem mikrotonalem Grund in Bewegung gebracht wird. Bezeichnend ist, dass Veress selbst dies als einen Fall von musikalischer Rezitation aufzufassen scheint und nicht als deren Negation – ganz im Gegensatz etwa zu Kodály, der experimentellen Umgang mit Volksliedmaterial eher ablehnte und (erfolglos) versuchte, auch seinen Schüler Veress davon abzubringen, der das Liedmaterial, wie hier, in extremer Reduktion noch zum Sprechen bringen kann.

Erst nach diesem merkwürdigen «Rezitativ» kommt die finale Fuge. Sie steht am Ende des abenteuerlich verschlungenen Wegs der labyrinthischen Form von Streichquartett 2. Das Basler Streichquartett erhellt in seiner Interpretation den weiten Möglichkeitsraum dieses Werks, der im Konzert für Streichquartett und Orchester noch grösser wird – allein dadurch, dass die Rolle des Quartetts ständig umgedeutet erscheint: Ist es ein Kollektiv aus Solisten? Ein einzelner polyphoner Solo-Akteur? Ein

Dialogpartner für das Orchester? Oder nur dessen seltsame Spiegelung? Nach einer längeren Schaffenspause befasste sich Veress um und nach 1960 mit konzertanten Situationen (*Passacaglia concertante, Musica concertante*) und Klangexperimenten, die seinem Musikbegriff ein äusserstes abverlangen. Zwar gilt noch immer die Kategorie «Melos» als zentraler Orientierungspunkt und als Voraussetzung zu sinnvollem musikalischem Handeln; aber im zweiten Satz des Streichquartett-Konzerts *Gli Ornamenti* kann sich Auszierungspraxis vom Melos auch völlig ablösen und ein Eigenleben führen, bis sie sich in einem riesigen Klangrausch ganz auflöst.

Solche Prozesse liessen sich deuten als Zeichen für eine Gefährdung einer bestimmten Art von Musikpraxis, die Veress' Komponieren zu Grunde liegt. Gleichzeitig gibt es neben dem «Homo ornans» (Veress) aber auch den *Homo ludens*, der sich in der Circensik des Streichquartett-Konzerts ausleben kann. Es ist diese Doppelperspektive, die sich im sensibel-zupackenden Agieren des Basler Streichquartetts und des Hungarian Symphony Orchestra unter der Leitung von Jan Schultsz beispielhaft manifestiert. Dazu gehört auch eine spezielle, eher trockene Art von Humor im Inszenieren von anti-virtuosen Momenten inmitten der halsbrecherischen Kadenzen und spektakulären Fanfaren dieser Musik, die am Ende einfach abgestellt wird.

Michael Kunkel



Alberto Posadas : Liturgia fractal

Quatuor Diotima
 KAIROS 0012932KAI

Tenebrae (2012–2013), *La Tentación de la sombra* (2011), *La lumière du noir* (2010), *Del reflejo de la sombra* (2010), *Cuatro escenas negras* (2009), *Elogio de la sombra* (2012), *Oscuro Abismo de llanto y de ternura* (2005)... On peut se demander, au-delà du simple effet de style, ce qui relie à ce point le travail d'Alberto Posadas avec la couleur noire. Libre à nous d'aller chercher une explication du côté des peintres pittoresques de l'époque classique et leur fameux « miroir noir » leur permettant d'isoler leur sujet et de mieux saisir les gradations de couleurs. Ce regard aveugle et paradoxal est au cœur de la réflexion — ... au sens propre et figuré — qui fait de cette *Liturgia fractal* pour quatuor à cordes une fascinante traversée du dit miroir. Cette « liturgie fractale » est une œuvre au noir, sans rien de religieux ou de transcendantal, qui fait émerger un monde sonore mystérieux, et onirique. Ce cycle pour quatuor à cordes se décompose en cinq parties dont chacune met en évidence un modèle différent de fractale. La métaphore musicale est construite sur cette construction mathématique dont la structure invariante par changement d'échelle produit d'étonnants effets visuels qui littéralement aspirent le regard vers une expansion infinie. Posadas explore cette idée de reproduction du modèle géométrique et l'énergie ondulatoire qui s'en dégage, au point d'envisager la possibilité (boulézienne ?) de prélever une partie du cycle pour la faire proliférer indépendamment des autres dans une exécution séparée. Dans la première partie *Ondulado tiempo sonoro* se trouve la cellule initiale sur laquelle les autres viennent se greffer à la manière de poupées gigogne. La transposition d'éléments strictement mathé-